Un numero cent. 1'

VELA LATINA

ANNO III - N. 13
NAPOLI

Si pubblica ogni settimana ▭ Abbon. annuo L. **CINQUE** - Semestre L. **TRE** (Estero L. 10) ▭ Un num. in Italia cent. **DIECI** (Estero cent. 20) ▭ Arretrato cent. Venti (Estero cent. 30) ▭ Direzione e Amministrazione: Via Trinità Maggiore, 6
Direttore prop: **FERD: RUSSO**

C. C. Postale
1 Aprile 1915

Inviare lettere, libri, vaglia, manoscritti ecc. a Ferd. Russo presso A. Longobardo & C.i, Via Trinità Maggiore 6, Napoli, e non ad altro indirizzo per evitare dispersioni

I manoscritti anche se non pubblicati non si restituiscono.

130
Avv. Achille Macchia
Ferrandina a Chiaia, 7
(Omaggio)
Città

SOMMARIO — Salvator Rosa: **A. de Rinaldis** — Il proclama di Rimini: **O. Conti** — Diadema di aprile: **O. Caterini** — Fedra di d' Annunzio e Pizzetti: **F. Flora** — Teatro dialettale napoletano. Variazioni sul tema: **C. Netti**; « 'E mmale lengue » di E. Pignalosa; « Anema nova » di C. de Flaviis; « Casa antica » di L. Bovio: **F. Russo** — Il Papinone. (Ancora alla Ditta P. S. e C.): **E. Cardile** — Note critiche. Mattia Preti: **a. d. r.** — Notiziario.

SALVATOR ROSA

I.

Secondo il biografo romano Giovan Battista Passeri, Salvator Rosa nacque il 21 luglio del 1615. Filippo Baldinucci, in vece, seguito dal de Dominici, anticipa la data al 20 luglio dello stesso anno. Maggior fede meriterebbe l' assertiva del biografo romano per la buona esattezza dell' altre sue notizie; ma, per mio conto, io sfuggo alla quistione, e mi risolvo a commemorare il terzo centenario della nascita di Salvator Rosa oggi, 15 marzo — data non meno significativa dell' altra per la vita del pittore napoletano. Il 15 marzo, infatti, del 1673 egli moriva in Roma, dopo cinquantotto anni di esistenza e trentotto di controllabile attività pittorica.

II.

Per oltre un paio di secoli Salvator Rosa apparve quale tipico eroe di leggende non del tutto sublimi: valoroso nella creatività di un' arte scevra di pressure scolastiche, nell'ardimento della penna accusatrice di miserie morali, nella prontezza generosa della spada sguainata a difesa della patria contro la pervicace prepotenza di sfruttatori stranieri. Il giovinetto povero e ardimentoso che a tutte l' ore profondava l' anima tra le voci solenni e semplici della natura; il pittore-poeta costretto a lasciare la patria per non morire della soffocazione che gli creavano i pittori coetanei fatti gelosi e nemici, ma che alla patria tornava nei giorni infausti, e a quei medesimi suoi nemici s' univa in una cruenta ribellione agli spagnuoli non vinti dalla rivolta popolesca; questo tipo bizzarro e violento di artista, non poteva, insomma, non rispondere pienamente ai gusti romanzeschi di molta gente del secolo passato. E così dalle pagine un poco noiose di Bernardo de Dominici, Salvator Rosa riapparve in quelle esotiche di Lady Morgan anche più colorito, più compiuto, più accarezzato e più romanzescamente eroico. Ne profittarono, ancòra una volta, gli abili falsificatori di dipinti, che mandarono a valanghe, paesaggi battaglie e macchiette.... di Salvator Rosa in Inghilterra, fin che all' arte del pittore napoletano non venne la scomunica recisa di John Ruskin, pastore protestante nel campo dell' esegesi artistica.

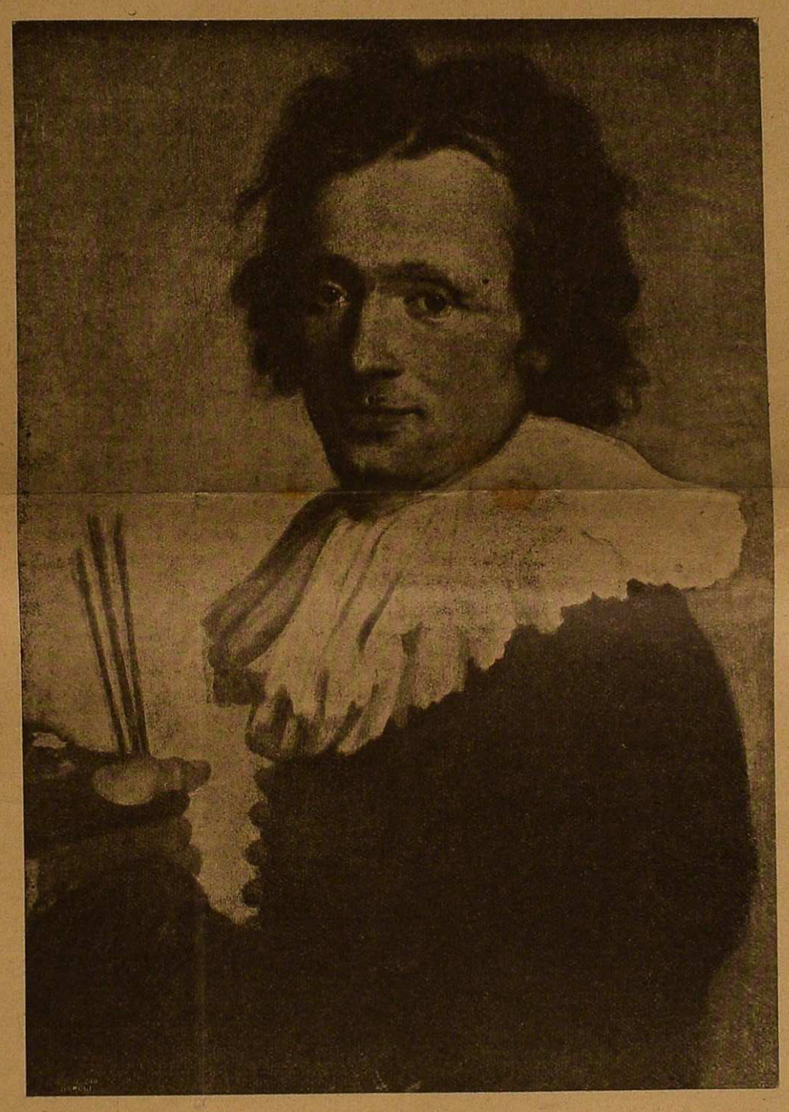
Ma intanto documenti inconfutabili mostravano che il pittore, partitosi per la seconda volta da Napoli a mezzo il 1639, non vi tornò mai più; e che nel 1647, anno della rivolta masanielliana, trovavasi presso la corte dei Medici a Firenze, senza aver interrotto, pur per una settimana, il suo laborioso soggiorno di Toscana. Poi venne un freddo erudito a dimostrare che una « Compagnia della morte » formata di pittori partenopei, con a capo Aniello Falcone e Salvator Rosa, non era esistita mai; ma che esistette, quando già erano spenti gli echi della rivolta del « 47 » un' associazione di quel nome costituita di malviventi in gran parte imprigionati o debitamente giustiziati nel 1651. Il Salvator Rosa spadaccino, patriotta irredentista, cavaliere senza macchia e senza paura, dileguò nelle fumeggiature romantiche. D' altra parte, la scoperta di molte lettere familiari e l' accertamento di nuovi dati venivano ad aggiunger nuovo colore e sostanza a quanto avevano narrato il Passeri e il Baldinucci; così che l' uomo, perduta la sua leggendaria aureola d' oro falso, riappariva più vero, più sincero e più semplice, pur nell' evidenza di talune sue piccole deficienze morali. Ma qui appunto s' iniziano le disgrazie del Rosa, mal capitato fra le mani vivisezionatrici dei catoni della critica biografica. Quanti rimproveri al povero pittore! che boria! che vanità! che mancanza di senso morale! e tutte le forme degenerate dell' orgoglio e dell' ambizione: qualità che di per sè stesse sono già profondamente peccaminose!

Ma, dopo tutto, queste cose c'importano assai poco. Lasciamo da parte quelli che vorrebbero mostrarci Salvator Rosa sotto la specie d'un mostriciattolo antipatico; ed anche quegli altri che vorrebbero presentarci le sue Satire troppo famose quale opera ed esempio di compiuta poesia. Noi volevamo soltanto ricordare Salvator Rosa pittore. Ed occupiamoci dunque delle sue pitture.

III.

Pittura di « genere » — tale il piccolo bagaglio che Salvator Rosa recava seco in Roma nel 1635, dopo le sue prime esperienze fortunose di pittore autodidatta. La pittura di « genere » nacque relativamente tardiva in Napoli con Aniello Falcone. Si sviluppò sopra tutto in pitture di battaglie, di paesaggi, di scene popolesche; presto si tramutò in composizioni di fiori, d'animali, di natura morta, elaborate con intento prettamente decorativo o con semplice finalità di « trompe-l'oeil ». Più che da altro essa derivò dalle stampe e dai disegni di Antonio Tempesta, di Filippo Llanos, di Jacopo Callot, di Stefano della Bella. Derivò sopra tutto dalle stampe luminose del Callot, che aveva rapidamente percorso tutte le vie tracciate dai suoi predecessori, ed anche le avea l'una verso l'altra incanalate, come ad anticipare tutte le risultanze alle quali potea condurre la pittura di « genere » ampliando le sue scene e facendosi specchio della vibrante vita delle folle. In un quadretto di Aniello Falcone nel Museo di Napoli, una massa di soldati in marcia giù per un declivio collinoso è tutta composta di macchiette esili ed agili, segnate con preciso tocco, che non lasciano dubbio circa il modello dal quale furon derivate. Sarebbe agevole, inoltre, indicare dipinti di Domenico Gargiulo da considerare quali vere traduzioni pittoriche o rifazioni di stampe del Callot. Da questi anch'egli derivò lo spirito e le forme delle sue macchiette vivacissime, composte in affollamenti pieni di moto ondulante, agili e sottili, di molto allungate nelle proporzioni, toccate con tinte grigiazzurrine o verdastre, giallicce o mattonacee, a pennellate piatte e striscianti ma con impasto un poco secco di colore. É una tecnica larga e sommaria, ridotta talvolta a semplici impressioni di forme, portata all'efficacia più sicura sopra tutto nel rendimento delle lontane masse umane che, in velari di luce azzurrognola o di orizzonti affocati, risultano vive più tosto per il loro moto e per la vivacità dell'insieme che per la individual vita de' loro singoli elementi.

Ben altra grazia hanno le figurine di Salvator Rosa, anch'esse fatte magre e lunghe alla Callot, ma trattate con una tecnica personalissima, che si farà sempre più efficace e precisa con l'andar degli anni. Quanti paesaggi ben imitati dagli esemplari di prima maniera del Rosa, talvolta muniti d'una sigla rosiana che non parrebbe apocrifa, tradiscono la loro nessuna autenticità per la fattura delle macchiette! Figurine agili nel movimento, disinvolte nella postura e nel gesto, dipinte a pennellate grasse e ben unite, pastose e morbide, avvivate su la bassa tonalità generale del dipinto da lumeggiature che sfumano lungo i contorni ondulati o da improvvisi sprazzi di luce che vanno a rilevare una linea spezzata di panneggio, a dorare un giallo, ad accendere un rosso di penombra. Da cotesta tecnica, che identica si riscontra nelle figure terzine delle vaste scene di battaglie, il Rosa non riesce nè pure a dipartirsi nelle figure grandi dei suoi quadri a soggetto « storico »; che, d'altronde son quasi sempre quadri di « genere » ingranditi. Quivi anche è la fattura rapida e franca delle piccole figure; la modellazione sommaria, spesso degenerante in pennellature superficiali; il disegno tutto impressionistico (e tanto efficace, talvolta) delle mani, spezzate nelle giunture e tratteggiate nelle falangi; i panneggi a pieghe complesse ed aderenti; la generale coloritura giallobruna delle carni, qua e là portata a toni rossastri o bronzini; le forti lumeggiature biaccose; le improvvise luci a sprazzi angolari; i contrasti di luce ed ombra dispersi su la superficie del quadro con gli accordi dei rossi, dei blu, dei gialli, a macchie ed a masse.



Fotogr. Alinari AUTORITRATTO *Riproduzione vietata*

L'educazione di autodidatta che caratterizza il Rosa, la sua indipendenza dalle tradizioni accademiche, contribuirono senza dubbio, e per molto, all'originalità delle sue composizioni « storiche ». Ma tutto è in esse d'una esteriorità desolante. Tutto vi si riduce, nei migliori casi, a moto violento e contrasto. Le stesse opposizioni di masse luminose a masse di ombra non riescono ad acquistare una compostezza monumentale, il valore di una struttività scenica, l'effetto di quella plasticità solida e sintetica che nasce spesso dall'affioramento di figure o gruppi dall'ombra alla luce; ma valgono soltanto ad accrescere il linguaggio d' un gesto di violenza o d'uno svolgimento di linee, che si complicano e si spezzano. Manca al pittore la facoltà di individuar persone secondo vere differenziazioni spirituali, di far vibrare nei movimenti e nei gesti i moti passionali ond' ebbero origine, e ragion d'essere; ma raggiunge l'efficacia voluta sol nelle scene ove tutto è agitazione e violenza, come l'apparizione di Saul alla Pitonessa, le tentazioni di S. Antonio, il Prometeo dilaniato dal vulture su l'acre roccia. Altrove le sue persone ci apparirebbero insignificanti del tutto, nei riguardi dell'azione che dovrebbero esprimere, se non fossimo tratti innanzi tutto ad attristarci su la volgarità del *cliché* secondo il quale furon modellate.

Quanta vita, invece, nelle masse frementi e commosse delle sue battaglie! Cavalli scalpitanti di lontano e balzanti nel folto della mischia: cavalli dal collo arcuato e robusto, dalle gambe vibranti nel rilievo dei muscoli contratti e dei tendini sottesi, dalla bella testa eloquente per svolazzo di crini, ansito di forze, accensione sanguigna del grand'occhio umano. Cavalieri travolti o calpesti; ed altri non rassegnati a morire senza colpire ancòra; ed altri eretti sul sellame a sciabolar con ira, senza salvezza per sè, senza salvezza pel nemico curvato all' inutile difesa. Ghigni feroci in volti di rame bruciato; volti contratti nello spasimo del dolore; impeto della furia negli occhi sanguigni, nella bocca urlante, nel rapido gesto. Ampio ondular di colli ove masse di cavalieri in corsa dileguano in nugoli di polvere affocata o livida; masse di nuvolaglie fuggenti, accese di toni fulvi, alleggerite in toni biondi, fumeggianti in velature grige. Arretramento delle masse centrali di là dal primo piano tutto zonato o striato d'ombre; e, sul basso profondo d'una sommaria colorazione giallomarrone attenuata fino al baio più chiaro, gli squilli dei blu, dei rossi, dei verdi, il bianco dorato o il ferrugigno delle groppe possenti, il brillare delle corazze brunito in velature grige ed azzurrognole o biancicante per tocchi piatti di biacca, ed improvvisi sprazzi di luce, improvvisi contrasti di chiarità ed ombre tutto fuso a comporre un rilievo massivo ed ondulante di forme e di colore in perfetta unità di vita.

La composizione lineare, tutta di gusto disegnativo, dei battaglisti cinquecenteschi non era mai stata superata con tanta energia e con sì franca compiutezza di cammino. Quel che ci è dato ancòra vedere nelle superstiti Battaglie della scuola Falconiana è più tosto il tentativo di quel superamento che la sua riescita vittoriosa. La composizione lineare vi è già distrutta e dispersa; il tradizionale inscenamento decorativo vi è già spezzato e frammentato; ma solo in Salvator Rosa la vediamo sostituita per davvero da una plasticità nuova espressa per vibratilità di masse, di accordi coloristici che son la testimonianza di un gusto pittorico vivacissimo e nativo, di luci sparse ed ombre lacere, che stanno a significare l'instabilità dei loro componimenti, il loro prossimo immediato spostarsi nella rapidità del moto. Sopra tutto perchè Salvator Rosa, qualche anno dopo il suo ritorno di Toscana, riescì compiutamente a superare la pittura di « genere » nelle rappresentazioni guerresche (tutta episodica, troppo frammentata: duello aggiunto a duello) per giungere al componimento d'una scena di moto e di violenza tutta fusa, come sospinta da un sol impeto di furore battagliero da un limite all'altro del quadro, in una sintesi perfetta di realismo analitico e di decorazione scenografica. E come cerchio e sfondo a tutto ciò, il paesaggio collinoso o rupestre, rocce di tufi friabili o di calcari pesanti e taglienti, disteso in un'ampiezza e in una solennità quasi tragiche, e secondo uno sviluppo che non conobbero e non diedero mai tutti gli altri pittori di battaglie.

IV.

La pittura di paesaggio non ebbe, nella scuola napoletana, un primitivo logico sviluppo per il quale possa apparir chiaro il suo passaggio storico da complemento decorativo di scene figurate a motivo e ragion d'essere, principale o assoluta, d'un quadro. Taluni dei pittori antecedenti al Rosa (Stanzioni e Vaccaro, per esempio) pur avendo sguardi per le fortune della scuola carraccesca, non ebbero pensiero o ricordo di quella serie di dipinti nei quali Annibale Carracci, Albani, Zampieri, Lanfranco, andarono elaborando e sviluppando il paesaggio classico italiano, fino a raggiungere squisite finitezze di tocco nella ricerca degli effetti di lontananza e delle transparenze aeree, nel rendimento della vita dei tronchi e delle chiome arboree pregne di freschezza viva. Nello Stanzioni, nel Vaccaro, nel Ribera, un pur lieve sviluppo di paesaggio è rarità. Gli elementi paesistici di alcuni quadretti del Cavallino son troppo lievemente svariati e sviluppati perchè valga occuparsene di proposito: spazi di cielo che rammentano quelli posti talvolta dallo Stanzioni come sfondo a qualche suo dipinto; reminiscenze dell'ambiente arborato ove il Falcone pose la sua Madonna della sacrestia del Duomo; concordanze di orizzonti con taluni dipinti ad olio di Domenico Gargiulo.

Nel coro dei conversi in S. Martino, il Gargiulo dipinse paesaggi con grandi alberi posti di lato in primo piano, con orizzonte prospettico assai alto pel sollevarsi del piano in linea montuosa trasversa secondo serie di balze, talvolta scoscese, ricche di anfrattuosità, sollevantesi in montagnole a pan di zucchero, con villaggi rampanti lungo le pendici. Particolarità, coteste, nelle quali agevolmente si riscontrano talune spiccate caratteristiche del paesaggio fiammingo cinquecentesco rielaborato da Paolo Bril e ancòra vive nelle sue pitture della Biblioteca Vaticana. Nella volta d'una delle antiche stanze del Priore, nella stessa Certosa napoletana, i motivi anzi detti del Gargiulo hanno uno sviluppo più largo e più complesso; ma gli alberi, sopra tutto, variano nella forma e nel colore della fronda, nella grossezza e nella tortuosità dei tronchi talvolta dilacerati e rotti, si compongono in gruppi ed in macchie — pur sempre alla maniera di Paolo Bril. Quivi la nota coloristica più cupa è data da un tono verdechiaro polverato di grigio o da un tono giallomarrone luminoso. Il verde si schiara fortemente fino a tonalità cilestrine; il giallomarrone s'indora e sfuma in lieve colorazione bionda. V'è una ricerca di chiarità nel verde, come nel tutto, che si esagera fino alla tenuità dei toni acquei;

sì che la troppo ricercata leggerezza delle masse vegetali giunge fino all'irrealità, all'inconsistenza, all'apparenza piumacea. L'ombra si riduce a un grigiochiaro o violaceo velame breve che possiede soltanto la consistenza delle mezze tinte: rispetto ad esso, ciò che dovrebbe essere nota battuta dalla luce naturalmente si converte in evanescenza sfumante. Il componimento di zone d'ombra e di luce, che pur riesce talvolta persuasivo nelle masse vegetali, si disperde nell'ampiezza scenica; e quivi troveremo soltanto effusioni larghissime ma non vibratili di chiarità, e uno sparpaglio di penombre sorde che non riescono a comporre il contrapposto necessario di quel chiaro. Manca l'unità del paesaggio, l'unità vera creata soltanto dalla luce; manca la profondità del sentire, manca quindi l'accento. E siamo, per quanto è possibile, lontani dall'arte paesistica del Rosa!

Poichè l'arte di Salvator Rosa è specchio e continuazione della natura; pronta intuizione delle forze distruttive che compongono le linee e le massività degli aspetti naturali; trasformazione del pittoresco in pittoricità di sentimento e di linguaggio; fantasia creatrice; vibratilità di accento. Nel paesaggio seicentesco, quale s'andò svolgendo da Annibale Carracci a Nicola Poussin, v'è una logica sapiente nel comporre ed una accorta e sottile elaborazione di mezzi tecnici che lo rendono così preciso e architettonicamente perfetto nella sua compostezza e nella sua scenografia, come una canzone di tipo classico, ben serrata nella sua struttura e ricca di fini combinazioni sillabiche nel suo fronte e ne' suoi ritorni. Accanto a un paesaggio siffatto, ove l'astrattismo lineare predomina, quello di Salvator Rosa si svolge come un'ode libera, balzante nelle sue strofe varie, agile nella vita dei suoi elementi, ricca di contrasti, di spezzature improvvise, di svolgimenti ondulanti, di rilievi energici, di attenuazioni cadenti. Paesaggio di verità nei suoi dettagli, di sogno nella sua complessità.

Scafi arrotondati su la spiaggia, barcacce ombrate dalle tende a tettoia, alberature complicate e nude che attingono con oscure punte il cielo sgombro; pàtine di salso umidore su vecchie torri giallastre e rugginose; precipitare di massi tufacei, biondi e grigi, quasi pastosi talvolta, su l'acque; spaccature capricciose di pietra friabile, fratture larghe chiazzate di verde; alberi rattristati ove passarono devastazioni d'uragani, chiome arboree opulente e larghe su tronchi contorti che serbano il senso e lo sforzo d'uno spasimo nativo. E, quasi sempre, un sapore di quiete succeduta alla tempesta. Colorazione robusta pur traverso note semprericorrenti di grigi e di gialli cupi; vita mobile e fuggitiva dell'acqua congiunta con immediatezza alla vita inerte possente e gravante della pietra; luce radente o spiovente che organizza le forme in piani netti, in rilievi precisi, o le immerge in una bruma transparente e tremula; luce che penetra la materia, moltiplica il linguaggio già modulato del colore, rende intera la friabilità dei gialli tufi vulcanici, la durezza stratificata del « Masso di Terracina », la potenza rupestre dei calcari che sono sfondo alla « Battaglia » del Louvre. E su le rocce, su i ruscelli, su le insenature marine, su la vita vegetale, la vita mobile del cielo sentita e sviluppata come non mai nella storia della pittura di paesi. Stratificarsi di nubi per dilacerazioni trasverse su sfondi azzurrini, o d'un celeste pallido o d'un tono quasi verdastro; svaporamento in lontananze bionde o perlacee; gravare di masse candide e fulve nell'aria afosa; involuzioni tondeggianti, lenti sbioccolii, fughe sul vento; saturazione d'oro su gli orizzonti affocati, messaggio di luce calda in pulviscolo d'oro su la terra, in una trama d'invisibili filamenti d'oro che penetrano l'acqua e la pietra e fanno più fresca la frescura vegetale e più aspre le ferite o le contorsioni dei tronchi dilacerati e rotti.

Queste infine le « parole » su le quali Salvator Rosa compose la sua « poesia». Poesia che non si traduce in prosa nostra, ma che si contempla, si comprende e si ricorda. Poesia romantica: ove la virtù fantasiosa del compositore s'accentua con l'andar degli anni pur insistendo su taluni elementi pittorici così costanti, come combinazioni di note e di accordi caratteristici negli individuali linguaggi musicali. Paesaggio romantico; ove la plasticità massiva s'andò di continuo sviluppando nella fattura più solida delle rocce, nella maggiore carnosità della fronda, nella struttura più complessa dei tronchi. Quello appunto che occorreva per esser vittoriosamente ed essenzialmente più lontani dalle monotonie solenni — e noiose, infine! — del paesaggio classico, composto di su la decorazione paesistica umbrotoscana confortata di linfe ferraresi e venete, e ridotto a specchio della natura riveduta, corretta, quasi potremmo dire « moralizzata ».

ALDO DE RINALDIS

Il proclama di Rimini

Il Proclama di Rimini, di cui ricorreva il centenario il 30 marzo di quest'anno, va serenamente considerato, non pure nelle riposte ragioni che lo ispirarono e nelle cause che lo fecero naufragare, ma nel suo valore e nella sua portata storica.

Quando, dopo la prima caduta di Napoleone, i Borboni tornarono in Francia, loro primo pensiero fu di restituire il trono di Napoli a Ferdinando IV: bisognava perciò che l'ultimo *parvenu* coronato, che procedeva dalla rivoluzione francese e da Napoleone, cadesse. Ma c'era una difficoltà. Gioacchino nel 1813 potè serbare il trono grazie al suo funambolismo politico, ai suoi tradimenti verso Napoleone, qual premio ai servigi resi all'Austria ed all'Inghilterra.

Ora, non già che queste due potenze non volessero liberarsi di lui, ma volevano almeno lasciar passare qualche tempo, salvare le apparenze, trovare un pretesto. E il pretesto si diedero a cercarlo. Allora agirono tutti in malafede. Murat per un verso, capì che i collegati volevano mandarlo in rovina, che non c'era da fidarsi dell'Austria e dell'Inghilterra; per un altro, sentiva pentimento d'aver tradito il suo signore e cognato e benefattore e d'essere stato una delle cause della caduta di lui. Quando poi ebbe appreso il ritorno di Napoleone in Francia, affrettò le sue mosse, e perchè in quel ritorno vedeva già riacciuffata la fortuna dal pugno dell'Eroe e perchè credeva di mostrare a questi che egli non giocava più a partita doppia, ma sinceramente si metteva agli ordini dell'antico duce. E, quasi fosse fatale che dovesse essere, anche suo malgrado, una delle principali cause della infelicità di Napoleone, il quindici marzo mosse verso il Po, dichiarando anticipatamente la guerra all'Austria e il 30 emanò il famoso Proclama, che fece sospettare ai collegati aver Gioacchino agito di pieno accordo con Napoleone; e porgendo loro il pretesto di far guerra all'imperatore, che, in verità, per suo volere o per forza di circostanza, aveva questa volta propositi pacifici. Invece Napoleone, annunziando al Murat la prossima fuga dall'Elba, lo aveva consigliato di non prendere l'offensiva a nessun costo e, se provocato dall'Austria, di ritirarsi verso Napoli, ed ivi attendere il suo aiuto. Ma il Re agì inconsideratamente, senza un piano strategico, forse anche per essere padrone della situazione e, come dice il Colletta, « prendere quel destro a farsi grandissimo, per parteggiare, dopo gli avvenimenti, con l'Austria o con la Francia, qualunque restasse vincitrice ». Ma il Proclama, redatto forse come si è tante volte ripetuto, da Pellegrino Rossi, o piuttosto forse, come ne ha dato di recente efficaci indizi il De Chiara, dall'abate calabrese Francesco Salfi, non poteva aver successo, perchè non matura era l'impresa, perchè la popolazione italiana si trovava stanca da venti anni di guerra, perchè non c'eran quattrini, perchè la popolarità di Murat era diminuita a causa delle persecuzioni del 1813-14 in Calabria e negli Abruzzi, e specialmente perchè i principotti d'Italia, aiutati dall'Austria, si adoperavano ad attraversargli la via. Nè è da tacere che il popolo d'Italia allora non era quello di Francia, che già formato, aveva abbattuto la tirannia feudale, e portati dappertutto trionfanti i nuovi principi. Esso ha cominciato veramente a dar segni di maturità con Garibaldi, per il quale tutti si mossero, e poeti, operai e guerrieri, come dice il Carducci, si diedero la mano. Eppoi tutti vedevano in Murat uno straniero e spergiuro che mirava con quel Proclama a puntellare il trono malfermo e a farsi perdonare i passati errori e le passate diserzioni. Le genti Italiane, per tradizionale abitudine alla separazione, per la tenacità di mutue diffidenze e gelosie, per invincibili discordie di partiti, non diedero alcun aiuto alla causa comune: non risposero con entusiasmo all'invito che, lanciato dal Re di Napoli, pareva implicare che Napoli avesse a divenire la capitale dell'Italia. Si ricordi che neanche la Lombardia nel 1848 diede un vero aiuto al Piemonte, che pur lottava per liberarla.

Napoli era la metropoli di uno stato non spezzato originariamente in staterelli municipali autonomi, ma il più antico, il più grande e il più compatto della penisola.

D'altronde, anche se a Murat avesse arriso momentaneamente la fortuna, non poteva mai restare a lui il trionfo finale, perchè il compito troppo allegramente assuntosi era troppo al di sopra delle sue forze.

Poteva invero vincere ad un tempo una potenza di prim'ordine come l'Austria e insieme fondere come per incanto sette stati e sette popoli e togliere importanza a sei capitali e unificare leggi, finanze, milizie? Si badi che, se l'idea dell'indipendenza era stata più o meno perseguita da secoli, e poeti e storici e statisti avevano auspicata e vaticinata la patria libera dagli stranieri, quella dell'unità, non dico che non esistesse, ma era vaga, nebulosa, ritenuta dai più inattuabile per gelosie regionali ed ambizioni di principi. Nè i tentativi precedentemente fatti da altri sovrani incoraggiavano a sperare, perchè il nobile fine, subordinato alle ambizioni dinastiche, era rimasto sempre sterile Murat aveva a predecessori Federico II, Ladislao, Gian Galeazzo Visconti, il Duca Valentino e Carlo Emmanuele di Savoia; i quali tutti, per quanto lo consentissero i tempi, ebbero a modo loro aspirazioni unitarie. Anche Giulio II vagheggiò la conquista di tutta la Penisola; ma se nel suo motto: « Fuori i barbari! » c'è qualche cosa di grande e di nuovo, non v'ha nulla di definito. Meglio Pio IX con la sua immensa forza morale, osò primo parlar pubblicamente dell'Italia e la benedisse; rinnegò, è vero, di poi la magnanima allocuzione, deludendo le generali aspettative, ma quale risveglio di patriottismo non cagionò il suo nobile gesto! Finanche Lord Bentink, pochi anni prima del Murat, aveva chiamato gli Italiani a libertà ed unità, ma unicamente in odio ai francesi. Nemmeno forse Napoleone, dal quale l'anno prima del Proclama, Quattordici Italiani rappresentanti d'ogni regione della Penisola avevano mandato l'invito di ricostituire italianamente il Romano Impero, avrebbe potuto far paghi quei voti. Eppure egli era l'uomo dei prodigi, era italiano di sangue e di nome, aveva efficacemente propagati nella penisola i principi liberali e creato il nucleo della futura grandezza d'Italia. Ma che poteva dunque fare il povero Murat? Il suo Proclama inebriò le teste calde e suscitò l'entusiasmo giovanile di un'anima candida come Alessandro Manzoni, che nell'ode famosa, cui va congiunta la fama di quell'avvenimento, salutò l'alba della redenzione d'Italia e la venuta del Liberatore.

Manzoni, del resto, aveva avuto a precursore un antico ufficiale napoleonico, colto e valoroso, Gabriele Pepe, che più tardi doveva rintuzzare l'orgoglio e vendicare l'ingiuria francese, ed a cui per l'opera amorosa ed infaticabile di Francesco d'Ovidio, è stato innalzato a Campobasso un monumento nazionale.

Come ebbi a dire nel « Giornale d'Italia » del 27 febbraio 1913, è cosa memorabile, omessa dalle storie che vanno per le mani di tutti, che il Pepe, prima d'ogni altro, esortò Gioacchino a farsi campione dell'Indipendenza d'Italia. Basterebbe a dimostrarlo il fatto che ai 24 dicembre 1813 (si noti bene la data) gli indirizzò una nobile canzone, nella quale volgendosi all'Italia diceva:

> Non più stranieri! I figli
> i soli figli tuoi teco raduna,
> ed al germano e al franco intuona guerra;
> combatti e stringi in una
> tutte le genti che il tuo suolo serra.

Questi versi richiamano alla mente, e non a caso, quelli del Manzoni scritti quindici mesi dopo:

> Liberi non sarem se non siam uni

Pure il Pepe si illudeva, ma almeno le sue esortazioni al re erano fatte più in tempo, ed egli le accompagnava con la sua opera diplomatica e militare, e la sua disillusione si risolvette in sanguinose ferite che riportò alla battaglia di Tolentino.

Con altro animo e con atteggiamento molto diverso da quel del Manzoni, da un'altra regione d'Italia, nel maggio 1815, un giovinetto diciassettenne, messi per un poco da parte i suoi studi filologici, in una eloquente orazione, che egli, incerto delle sorti della guerra, fingeva tradotta dal francese, parlava agli italiani del famoso Proclama. Ma per Leopardi il Murat non è che un qualunque Tilliboro e i suoi soldati sono « banda di Sanniti pallidi e tremanti, così codardi nei pericoli, come prodi nei furti ». Per converso, gli eserciti che scendono dal settentrione, sono « valorosi che dissiperanno con un soffio i sogni chimerici del re di Napoli, che vuole strappare i popoli dal seno dei loro amati sovrani ». Però, il Leopardi, che di quei giorni per la prima volta parlava di politica e, quasi cercando l'orientazione buona, sentiva spuntare in sè il germe del poeta che più tardi scriverà la canzone all'Italia, pur prodigando lodi agli austriaci e ai principotti nostrani, parlando eloquentemente della nostra passata grandezza, vagheggiando e propugnando la necessità dell'Italia indipendente, senza accorgersene, senza volerlo, doveva rendere un pessimo servizio, non solo al Murat e ai francesi, ma anche ai « pacifici regnanti italiani » e agli stranieri tutti accampati nella penisola. « La nostra Nazione », egli dice, « riunita tutta sotto un sol capo, sarebbe formidabile ai nemici; un popolo come il nostro generoso e nobile, con le immense risorse somministrate dal suo territorio, e dalle sue facoltà intellettuali, potrebbe concepire dei vasti disegni ed ottenere dei vasti successi ». Con tutto questo l'orazione, che il Leopardi doveva più tardi ripudiare, è più che altro una ragazzata relativamente parlando, dovuta non solo all'immaturità del poeta, ma ai sentimenti ancora retrivi, ai suoi pregiudizi regionali, all'influenza che su lui esercitavano i principi reazionari paterni, all'aver vissuto sempre nel natìo borgo e soprattutto alla prepotenza ed agli orrori dell'invasione francese. Tutto ciò non può non rendere indulgente verso di lui il critico imparziale, specie se si consideri che perfino il Manzoni, non più giovinetto, ma trentenne, e che pure era vissuto in due primari centri di vita, Milano e Parigi, fu alla sua volta troppo giovanile nell'impeto di sincero entusiasmo per l'impresa murattiana. Mentre nel Leopardi il sentimento dell'Italianità era allora timido, si affacciava appena, nel Manzoni era già formato, e doveva essere una delle ispirazioni più nobili e più costanti della sua arte e della sua vita, e nel caso del Proclama murattiano, quel sentimento lo rese soverchiamente pronto all'illusione. Tendevano essi ad una stessa meta, l'indipendenza e l'unità d'Italia; ma l'uno la riteneva assurda, perchè proclamata e capitanata da uno straniero, l'altro, più pratico, più assennato, che in Lombardia aveva avuto agio di vedere col male anche il bene portatoci dai francesi, e che principalmente tendeva ad ogni costo, malgrado tutto, all'indipendenza e all'unità, fu proclive ad entusiasmarsi per chiunque la proclamasse.

Il tardivo invito del Murat agli italiani fu un ripiego di chi si vedeva sfuggire inesorabilmente il trono; più che un proclama fu una bomba.

Pure, date le premesse, la leggerezza, gli errori commessi, il Murat non poteva agire forse diversamente. Si spiegano quindi le successive incongruenze, le contraddizioni di lui, che, vista l'inattuabilità del suo sogno, pensa solo al regno e a sè stesso, perde la foga dei primi giorni della campagna e giunge finanche, per mezzo del Marchese Gallo, a fare a Lord Bentink proposte umilianti. Murat aveva un vizio di origine: agli occhi del popolo derivava dal 18 brumaio e a quelli della Santa Alleanza dalla rivoluzione; era quindi a Dio spiacente ed ai nemici sui. E come poteva sinceramente parlare di costituzione chi l'aveva dianzi negata al suo popolo? di libertà ed unità d'Italia chi, l'11 gennaio 1814 aveva sottoscritto a questi patti: che riconosceva l'Imperatore d'Austria il dominio e la sovranità del re di Napoli, e il re di Napoli le antiche ragioni dell'Austria sull'Italia? chi, straniero, permise che il Proclama portasse anche la firma del suo Capo di Stato Maggiore, Millet, pure straniero?

Le cose, perchè abbiano effetto, bisogna farle a tempo; quando cioè si è padroni di andare a dritta o a manca, non quando si va verso un bivio dove nessuna delle due strade è buona. Se Murat avesse emanato il Proclama nel 1813, quando il Pepe ve lo invogliava con la sua nobile canzone, forse neppure allora sarebbe riuscito, ma in ogni modo avrebbe riportato una bella vittoria morale. Il suo Proclama invece non è gran che dissimile dalla costituzione data da Francesco II il 25 giugno del 1860. Carlo Alberto nel 1848 e Vittorio Emanuele nel 1859, parlarono a tempo, usarono ben altre parole e le colorirono d'un sentimento ben sincero. Ma quelli erano altri tempi ed altri personaggi! Perchè l'idea dell'indipendenza e dell'unità italiana si attuasse, occorreva che molti uomini di ingegno e di cuore ne intendessero tutta la bellezza, la verità e la giustizia. E questa idea doveva venire poco di poi coltivata dal Mazzini, incarnata da Cavour, Garibaldi e Vittorio Emanuele: re, quest'ultimo, non avventizio e straniero, ma italiano; non venuto su dal nulla, ma appartenente alla più antica stirpe di sovrani. Certo, fra tutti, il Mazzini fu colui che prima, con gli occhi del profeta vide l'Italia nuova, che voleva l'Italia del popolo e non campo d'interessi dinastici e di prevalenze politiche regionali; ma egli non aveva i mezzi e non bastava il suo sogno a vincere le difficoltà dei tempi e dei cattivi governi.

Però, a noi sembra che l'Italia sarebbe stata anche senza di lui, e che perciò i poeti, se da un lato hanno ragione idealizzandolo come un apostolo, storicamente vanno molto più in là nell'asserire, come per esempio fa il Pascoli, che nella notte dei tempi il Mazzini fosse nato con la predestinazione di compiere un giorno l'unità d'Italia. Forse saremmo giunti all'unità anche con la Repubblica, ma chi sa quanti ventenni dopo! E che il sogno di Mazzini fosse impossibile ad attuarsi, lo prova il fatto che uomini come Garibaldi, Crispi, Pallavicino, La Farina, Manin, aderirono all'ultimo principio Giobertiano: « l'Unità con la Casa di Savoia».

L'Italia sarebbe potuta venir su lo stesso anche senza Mazzini; ma, per contrario, non sapremmo concepirla senza le utopie di Gioberti, senza le velleità di Pio IX, senza il genio di Cavour, senza l'eroismo di Garibaldi, senza la lealtà e l'ambizione magnanima di Vittorio Emanuele. Bastarono a quest'ultimo poche semplici parole: « Non siamo insensibili al grido di dolore che da tante parti d'Italia si leva verso di noi », perchè valessero dieci Proclami di Rimini ed avessero l'effetto d'un appello ad una crociata, causando un sussulto in tutta la Penisola. È vero che Vittorio Emanuele ebbe per obbiettivo l'Italia una, non disgiunta dall'ingrandimento del proprio Regno e della propria Casa, ma ciò non sminuisce la bellezza e la nobiltà del proposito.

Il Proclama e la conseguente campagna murattiana del 1815, che in sostanza si riallacciano a tutto quello che Napoleone aveva operato in Italia, al movimento nazionale da lui provocato, ebbero il gran merito di dimostrare che Napoli, come aveva dato nel 1799 i primi martiri, diede anche il primo esercito che veramente combattesse per la causa italiana.

In conclusione, se a Murat non si può decretare la gloria dovuta ai veri redentori o ai veri precursori della patria, è irrefutabile che l'impresa sua, finita così pietosamente, fece dare un nuovo guizzo all'idea nazionale; che a quell'impresa, passata, secondo ebbe a dire il Carducci, come una meteora, sopravvissero le idee, e lo scacco di Tolentino fu vendicato più tardi. Anzi i primi moti si ebbero proprio a Macerata nel 1817, quasi a smentire i versi marchigiani:

> Fra il Chienti ed il Potenza
> finì l'indipendenza.

Così anche delle belle follìe di Murat, come già della operosa ambizione dell'Uom fatale, doveva l'Italia giovarsi per ricomporsi a nazione libera e indipendente.

ORESTE CONTI

NUOVO ROMANTICISMO

Rivista di critica e poesia diretta da E. Arculeo

Piazza d'Orleans, 11 - Palermo

Abb. ord. L. 2. - Sostenitore L. 5. - Un numero cent. 20

Diadema di aprile

Su i prati di smeraldo il girasole
s'incurva: sono in Ciel densi rubini;
son turchesi su 'l mar; tra i biancospini
s'affaccian, da la siepe, le viole

quali ametiste. Il declinante sole
tende un vel di topazio su i giardini;
e brillano, ne i getti adamantini
de le fontane, diaspri e corniole.

E passa — ne lo immoto àere d'opale —
soave passa, come una carezza
di perle, il Tuo sorriso trionfale;

e questa di color' lieta vaghezza
il Diadema è d'april, più che regale,
degna corona per la Tua bellezza.....

ODOACRE CATERINI

FEDRA

DI

d'Annunzio e Pizzetti

a « La Scala » di Milano

(ritardata)

Quando ieri sera l'orchestra vibrò le sue ultime note, — guizzi prodigiosi d'ombra e di luce, — io sentii una gioia d'italianità, sorgere dal mio spirito come uno zampillo miracoloso, e con violenta frenesia campanilistica, che ancora adesso non so reprimere, applaudii fino a stancarmi, fino a farmi male.

Ildebrando Pizzetti con un colpo d'ala sorpassa i più moderni novatori stranieri, e si impone come una delle più vigorose figure di musicista che abbia oggi l'Europa.

Noi riafferriamo la nostra grande tradizione: un popolo che tra i giovani musicisti, può contare Ildebrando Pizzetti, Balilla Pratella, Domenico Alaleona, è incontestabilmente, fra i migliori, il primo.

Eppure quello che io dirò di Pizzetti dispiacerà forse a tutti: al maestro, agli ammiratori, e agli avversari.

Che cosa ha inteso di fare il Pizzetti?

Un dramma musicale, diranno a coro cento critici più o meno responsabili.

Un dramma musicale: la solita pretesa. E Pizzetti che per mio conto è un prodigioso musicista (ripetiamolo ancora in questo amabile paese francofilo o tedescofilo che per gli stranieri si fa venire una certa tenerezza cardiaca da vecchi masturbatori affannati), Pizzetti, che è un formidabile musicista, crede anch'egli all'esistenza del dramma musicale, con una fede che fa venire i brividi. Tanto è vero che si è messo in mente di rinnovarlo, riallacciandolo alla « *sana* » tradizione di Peri e Caccini e Monteverde.

Il Pizzetti concepisce la musica come espressione dei sentimenti onde nacquero le parole nell'animo del poeta. Egli dice che un musicista dopo aver risentito le emozioni del poeta, potrà esprimere colle sue melodie, i suoi ritmi, i suoi accordi, *quelle* emozioni, con una squisitezza cui la poesia da sola non saprebbe arrivare.

Questa ingenua teoria nasce per conto mio dal pregiudizio che le arti, — musica, scultura, pittura, architettura, — abbiano bisogno della parola per avere un contenuto. E la parola potrà essere quella del dramma detta e commentata più musicalmente, oppure quella inespressa che traduce *un pensiero*, un concetto, un sentimento della musica, come quando per esempio si dica: « Il tale brano di Debussy esprime l'oblìo, il nirvana ecc. ».

Questo errore del contenuto verbalistico e concettuale nelle arti (che già sono, per conto loro, linguaggio), è quello stesso che ci ha fatto porre tanti problemi che nell'arte non estistono. (Io per esempio con donchisciottesca bravura mi sono battuto contro la pittura e la scultura, e mentre distruggevo le vecchie teorie pittoriche, non mi accorgevo d'essere restato anch'io nella loro cerchia critica. — Ora non porrei più per es. il problema del moto, che è cosa esterna e vuota e astratta.....; ma di questo parleremo tra poco in un saggio sull'arte pura.)

È possibile dare un contenuto alla musica? E quando noi applichiamo delle note a una poesia, quella musica è proprio l'espressione (la traduzione) di quelle parole?

La musica è ineffabile (verbalisticamente) perchè essa è già linguaggio. Dinnanzi ad un'opera d'arte beethoveniana, voi potrete *liricamente* parlare di non so quale contenuto poetico e pittorico e scultorio: voi noterete sfumature di colori determinati, certe iridescenze turchine, certe freschezze primaticcie di arcobaleni mattutini, e un fiorire di gigli luminosi tra lente nostalgie d'impossibili sensazioni. — E poi un languore d'emozioni ritrovate, un'ebrietà perduta che ritorna tra vibrazioni cigliari in un velo di lontananza: fresche ombre come le chiome nere, penombre tepide come le chiome bionde..... Voi potrete continuare per questa via, e dir parole, espressioni puramente soggettive, liriche, personali; e non riuscirete mai a chiudere nel cerchio magico di una definizione i limiti di una sinfonia, il suo significato, il suo contenuto, diciamo così, logico.

Che cosa significa la IX sinfonia? — L'im-

possibilità della Gioia.... Ma è forse possibile segnare il punto musicale in cui la Gioia è vinta, e il Dolore comincia?

Si parla di un contenuto di musica che è verbale, fisico, e magari concettuale. Non c'è forse la musica descrittiva? Wagner descrive, Debussy dipinge. — L'errore è sopra tutto accentuato a proposito della così detta musica drammatica.

Musica e parola saranno due sorelle, ma non possono diventare una cosa sola che ad un patto: l'una delle due deve perdere assolutamente le sue caratteristiche. Ebbene, quando la parola al contatto della musica è diventata *canto*, voi non ritrovate più la parola come tale, ma come puro suono. — Non è detto che le parole dei sacri inni palestriniani o dei canti chiesastici *diano* significato alla musica. Oh, no: in Palestrina per es. la parola si contorce, si sforma, s'allarga, si disfà, scompare: diventa pura nota musicale: nei suoi gorghi, nei suoi giri, nelle sue fughe, è irriconoscibile come parola e sopra tutto come proposizione logica: resta *suono puro*. — Un nuovo strumento musicale: un organo di voci umane. — Perchè c'è ben differenza, per Dio, fra una parola — *eleyson*, — così pronunziata, e un *eleyson* — palestriniano in cui ogni sillaba, ogni vocale ha la sua particolare vita musicale, sprazzo di suono, colore, profumo... Chi può correre dietro alla parola, chi può distinguerla davvero se non ricorre a mezzi esterni? — Quello che vince, quello che solo costituisce il fatto estetico, è la musica, il suono.

E poi, anche ammesso (come succede nel dramma, sopratutto nel recitativo) che la parola abbia tutto il suo significato, è forse vero che una determinata musica sia l'espressione (questa volta *necessaria)* della parola?— Dov'è il carattere di necessità? — Soltanto convenzionalmente io posso attribuire un significato determinato ad una musica: non hanno forse un linguaggio anche i fiori?... Come si vuole imporre alla musica (mi si perdoni il prossimo bisticcio) alla musica che già significa *sè stessa*, di significare invece un'altra cosa? È l'errore del simbolismo.

Nè si dica che io arbitrariamente separo il momento unico musica-parola. — L'ho già detto: se c'è un unico momento, questo è musicale: la parola non c'è più come tale, ma come canto puro.

Ma nella concezione del dramma (sopratutto in questa recentissima del Pizzetti) la musica e la parola sono in realtà distinte, tanto vero che la musica vuol essere semplicemente l'interprete (strano, nevvero?) l'integratrice della parola. — E la parola vuol restare definita in tutto il suo significato.

La combinazione è artificiale: l'intraducibilità della parola nella musica e viceversa, è così assoluta, che noi dovremmo credere in parola al musicista che ci dicesse: « Con questi suoni rappresento il fuoco, e con questi il sorgere del sole, e con questi la nostalgia del ritorno » — Sta bene: *tu dicis*. — Non è forse vero che la critica deve credere in parola anche al pittore che sotto l'effige di una donna nuda ha scritto: Questa è la Preghiera?

Eh, via: voler pretendere che la musica dia immagini verbali e concetti, siano essi indicati da un recitativo, o accennati da un titolo, è lo stesso che domandare (mi si consenta il paragone naturalistico), la gigantesca architettura delle montagne, la pittura divina del golfo di Napoli. Avete mai chiesto voi alla luce che cosa essa esprima?

Che volete dunque cercare al di là della musica?

Il dramma musicale, una di quelle ombre senza corpo, con le quali donchisciottescamente ci stiamo battendo, questa Dulcinea di tutti i musicisti, evanescenza senza realtà, questa unione impossibile di musica e parola non poteva trovarsi nemmeno nell'opera ultima del Pizzetti. Tutti i difetti dei drammi musicali sono anche in Fedra, e forse accentuati. Tutto quello che di ridicolo è nei melodrammi, è anche qui. Tutto quello che c'è di falso, di convenzionale, di arbitrario (oh quelle masse di *salami* che ogni tanto meccanicamente gesticono! e quelle pause... in attesa del recitativo!) tutto è anche qui.

E allora? — Ecco: Ildebrando Pizzetti ha scritto della musica prodigiosa che bisogna strappare a viva forza dalle pretensioni drammatiche. — Come Ippolito si strappa dal bacio vietato. — Via, via tutta la Fedra d'annunziana! (non è già musica anche quella?): Qui a contatto con quest'arte febbrile che sembra scarna, austera, dobbiamo guardar solo alla musica, alla musica pura. — Sinfonia, poema drammatico: chiamatela come volete, o critici musicali dell'etichetta: per me è musica, semplicemente musica.

Gli uomini vivono di illusioni: specialmente gli artisti. Dante credeva di scrivere un poema allegorico, politico, moralistico ecc. ecc. Guai a noi se egli non fosse stato un poeta. C'è sempre qualche cosa di Cristoforo Colombo negli artisti: credono che il nuovo mondo sia in un punto, e lo trovano in un altro. Pizzetti si è illuso di commentare le parole della Fedra, ed ha espresso il suo intimo contenuto musicale: la Fedra non lo ha toccato: la parola è per il musicista una innocente aggiunta a tutta la incomposta e torbida e fremente materia dell'ispirazione: la parola si è travagliata nello spirito del musicista come *natura* che egli ha dovuto elaborare, in un tumulto di sensazioni anele, d'emozioni affannate, di desiderii turbinosi.

Orbene, la musica di Pizzetti come io l'intendo, è straordinaria. Quest'uomo con un gesto violento ha spezzato tutti gli artifici architettonici e *metrici* della musica. In quest'ultimo senso egli è l'antitesi più violenta di Gabriele d'Annunzio. Neppure la meccanica artificialità corbellatrice del *leitmotiv* lo ha sedotto: la sua melodia nasce davvero attimo per attimo, benchè non fluisca certo, come il Pizzetti si illude, dal sentimento generatore delle parole.

Il 1° atto è di una linea aristocratica che si affina spesso in una armonizzazione arcaica, colorita con toni sereni, quasi austeri. Il *canto* delle supplici, ululi musicali in cui la parola è completamente irriconoscibile, gridi compenetrati nella musica con puro valore fonico, è di una meravigliosa potenza epica. Nel 2° atto, all'entrata d'Ippolito, la musica ha movimenti che si incalzano come in un'ascensione — e poi ancora nella scena del bacio è un anelito di violini che pare cerchino una meta, un'ascensione musicale, piena di sonorità intime, un fremito, che io non chiamerò sensuale per non ingenerare il sospetto che lo consideri espressione della sensualità di Fedra, un fremito caldo di quel sano calore ch'io dirò verdiano, quando il grande di Busseto s'abbandona alla più pura violenza della sua melodia. Un colorito movimento orchestrale dovrebbe significare l'assopimento di Ippolito ed è semplicemente musica deliziosa.

Il 3° atto si apre con la trenodia. Canto puro, palestriniano (non per questo meno originale) pieno di colori, un arcobaleno placido che s'allarga, s'acuisce, s'attenua, sminuisce, s'accentua. Questo 3° atto ha una purezza musicale di linea che incanta: la morte di Fedra (tanto per intenderci!) è di una sensitività pascoliana, di quella sensibilità che vibra nei Poemi conviviali. Ma come si fa a descrivere con parole una musica? Vi sono figurazioni ritmiche d'un incantesimo prodigioso: certi accordi arcaici sui quali si disegnano linee di musica diffusa come sfumature di luce o di ombre. Temi brevi, piccoli zampilli; e certe volubilità ritmiche d'una sensitività intima, spirituale, certe vibrazioni di violini che io chiamerei silenziose, che sembrano movimenti di fili di ciglia, vibrazioni di palpebre battute, respiri affaticati, pause sensuali. E ogni tanto una esasperazione tematica che si lancia ad esprimere l'impossibile, e certe tonalità brutali; e di tanto in tanto una pulsazione azzurra come di sangue, un ciglio acuto, che vi trapassa il cervello, come il gelo bevuto nell'arsura estiva. L'ho detto: come si fa a descrivere una musica?

Io esalto questa giovine forza, nell'attesa d'opere d'arte possenti. La retorica musicale deve scomparire col suo bagaglio indigesto di generi e di forme, e con le sue aspirazioni vane di significati impossibili: nella libertà dello spirito godremo la musica pura o per dirla senza aggettivi (che hanno un puro valore polemico), godremo *la Musica*.

Ildebrando da Parma, è certamente tra gli eletti.

Milano, 21 Marzo 1915

FRANCESCO FLORA

Teatro dialettale napoletano

Variazioni sul tema

In un mio scritto precedente, esaminando le diverse questioni che ostacolano o ritardano la celebrazione d'un vero e proprio teatro napoletano, ne tralasciai una, non perchè fosse meno importante, ma perchè mi proponevo di occuparmene più a lungo e non *en passant* come feci per qualche altra. E in verità, la cosa è così degna di nota e potrebbe nuocere tanto, perpetuandosi, a le sorti de la nostra scena vernacola, che trattarla leggermente, costituirebbe per noi un grave torto: dico delle versioni e degli adattamenti di opere teatrali italiane o straniere ne la veste dialettale.

Ogni finzione artistica si propone indubbiamente, specie in un'opera di costume, la riproduzione se non pedestre, certo fedele della realtà. Non è concepibile un teatro regionale che trascuri tale condizione essenziale e risponda nel medesimo tempo a lo scopo. Questa, che potrebbe sembrare una verità troppo umile per essere ricordata, è pur quella che certi colleghi mostrano d'ignorare quando s'accingono con tanta facilità, se non vogliamo chiamarla incoscienza, a la traduzione di componimenti scenici, che non hanno col proprio paese e con la propria gente il più lontano rapporto. Senza dubbio, essi partono da un concetto erroneo; reputando cioè che, al travestimento, basti senz'altro la versione letterale da una parlata in un'altra; anche se ciò che dicono quei personaggi sia estraneo alla nostra psiche e a la nostra educazione.

Io non ripeterò qui le ragioni che smentiscono questa loro credenza: e perchè sono le stesse che già esposi a proposito del *colore* in un teatro dialettale, e perchè mi parrebbe ingenuo insistere ne la dimostrazione d'una verità così evidente. Ma vorrei chiedere a questi signori se è mai capitato loro fra le mani un trattatello qualunque di etica o di critica de l'arte, e qual'è lo scopo che li muove per cimentarsi in una fatica poco decorosa e tanto meno utile. Certo, per arricchire il proprio patrimonio artistico no: chè togliendo da lo scrigno degli altri, noi ripetiamo stupidamente la vecchia favola del tacchino e del pavone. In un caso solo sapremmo giustificare questa specie di esercitazioni, quando almeno si avesse l'accorgimento di cercare ne la roba di casa; allora tali adattamenti, divenendo più logici, potrebbero qualche volta aggiungere, anche con la veste dialettale, tanta efficacia a l'opera stessa, da migliorarla ne la sua espressione artistica. Se infatti esaminiamo i maggiori componimenti del nostro teatro nazionale, notiamo subito che quasi tutti sono manifestazioni d'arte paesana; e se a queste opere, sostanzialmente locali, diamo la veste ch'è loro propria, certo vi guadagneranno la verità e l'arte. A testimoniarlo basterebbero quei « *Mariti* » di Achille Torelli che, ne la riduzione dialettale de lo stesso autore, non che diminuirsi hanno acquistato tanto sapore e tanta grazia.

I signori traduttori, però, almeno qui da noi, preferiscono chiedere in prestito al teatro milanese, veneziano, siculo se non addirittura a quello d'oltre l'alpe, ciò che troverebbero agevolmente e abbondantemente in casa propria. E io potrei esibire subito un elenco di tali versioni, che dicono anche da quanto acume e da quale buon senso siano guidati questi cucinieri di pietanze esotiche; ma, per me, adempie al compito il manipolatore di quel cartellone, che la compagnia diretta da Gennaro Pantalena porta, da qualche mese, pomposamente in giro per l'Italia. Se non fossimo in un paese dove ogni impertinenza è permessa, per l'apatia e lo scetticismo di quelli che lo popolano, direi che l'illustre attore ha voluto dare al pubblico ancora un saggio de la sua inesauribile *vis comica*. Pur troppo qui si può tutto osare impunemente: chè i napoletani ospitano con la stessa cortese indifferenza il pensoso Principe di Danimarca e il candido buffone acerrano.

Bel modo, davvero, per alimentare e affermare il teatro d'arte! Tutt'al più potrebb'essere, questo, un segno de la sua sterilità o del suo esaurimento; ma a confortarci sta il fatto che i veri cultori, quelli che per esso combatterono le battaglie più nobili e memorabili, non hanno fin'oggi a rimproverarsi di simili colpe; e ciò fa bene sperare. Per gl'incoscienti, i mestieranti senza fede e senza alcuno ideale, basterebbe l'amor proprio e l'accortezza del capocomico se il miraggio d'un qualche possibile guadagno, e l'assenza d'ogni interesse a la cosa, d'ogni energia nel difenderla, d'ogni competenza nel custodirla, non facessero proprio del capocomico, talvolta, il più nocivo e temibile elemento.

Oh, perchè allora avremmo tanto gridato contro Eduardo Scarpetta? Il geniale attore non si proponeva che di esilarare il pubblico ed impinguare il proprio portafogli, senza pretensiose affermazioni di rinnovamento e di rivendicazione de la scena casalinga; quando in realtà *Sciosciammocca* era già ai suoi tempi un passo avanti ne l'evoluzione del nostro teatro. Egli, certo, non innovava, chè attingendo quasi sempre a fonti straniere la sostanza dei suoi componimenti, inquinò di esotismo la comedia paesana. Ma portò anche ne la decorazione scenica, allora trascuratissima, un'insolita dignità, abituò i comici a quella disciplina che prima d'allora pareva utopia, eliminò da la stessa produzione molte volgarità, e sopra tutto mostrò ai suoi compagni, con l'esempio, che il buon successo è nell'amore per la cosa che s'imprende a fare. Ancor oggi, duce spirituale dei suoi continuatori, egli insiste con coraggio e con accanimento ne la difesa de la sua opera, dopo moltissimi anni di grave fatica, anche se fortunata, e contro un nemico che avanza fatalmente, inesorabile.

Noi non possiamo che ammirare un sì fiero avversario, pur condannandone l'opera per diversità d'intendimento; e pensiamo che se la tenacia e l'entusiasmo di Eduardo Scarpetta fossero state anche le doti del suo competitore, Gennaro Pantalena, forse a quest'ora più che discutere su la possibilità d'un teatro d'arte napoletano, avremmo fatto già tanta strada da convertire a la nostra causa i più riottosi.

Un'ultima considerazione, circa questi adattamenti scenici, e insieme un consiglio che vorremmo dare con voce autorevole, perchè non restasse inascoltato:

Chi nega una storia al nostro teatro o è in malafede o manca de la competenza necessaria. Senza risalire a le origini, noi possiamo contare tre secoli d'una attività a volte prodigiosa, a volte oscura, ma continua; anche quando deviamenti improvvisi, dovuti in maggior parte a fattori civili, pareva dovessero mozzarne il respiro. Napoli ha avuto in ogni tempo il suo aedo, che raccolse dal sorriso dei colli e da l'azzurro de la marina le ragioni del canto: non poteva restar sorda a una espressione d'arte ch'è stata di tutti i popoli squisitamente e profondamente sensitivi. Basta scorrere a volo le pagine di questa storia per convincersi di quale ingiusto oblio esse siano state coperte, e quante di esse onorerebbero il più austero, evoluto teatro del mondo.

Un dovere di napoletano e di artista sarebbe quello di togliere a la caligine del tempo tali documenti preziosi di napoletanità, e rivendicare insieme l'arte paesana. Quanti di coloro che scrivono per il teatro napoletatano conoscono i modesti ma valorosi campioni ch'esso ebbe in tutti i tempi? Quanti bevvero a queste fonti che, se anche torbide a la superficie, hanno sempre una limpida vena, saliente dal fondo purissimo? *Maresca, Trinchera, Cerlone, Cammarano, Schiano, Marulli, Altavilla, Guarino,* nomi cari che riempiono l'anima nostra di tenerezza e di nostalgia! L'esumazione delle loro opere — e ve ne sono di pregevolissime a le quali basterebbe appena un ritocco, — s'impone.

Piuttosto che sciupare il tempo in fatiche stupide e poco decorose, cerchiamo di ridar l'ebbrezza de la ribalta a queste nostre creature. E faremo anche opera patriottica.

Napoli 18 - III - 1915

CARLO NETTI

" 'E mmale lengue " di E. Pignalosa

Eduardo Pignalosa fu calorosamente applaudito e chiamato al proscenio, giovedì sera. In queste sue *Male lengue* vi sono difetti e pregi. Ma i primi soverchiano i secondi. Il *fatto*, dirò così, che si svolge, non è presentato artisticamente interessante, e si prolunga in iscene che bisognerebbe al 1°, al 2° e al 3° atto, di molto accorciare, condensandole. Ne guadagnerebbero le figure che egli ha schizzate con la onesta intenzione di farle vivere, su la scena, d'una loro propria vita. Però la tesi, che è il *trionfo dell'onestà* dopo la letale azione delle *male lingue*, ha appesantita qua e là la mano al Pignalosa, e gli ha fatto dimenticare la misura e il disegno preciso dei suoi personaggi, alcuni dei quali egli è riuscito però a rendere caratteristici.

In quanto ai pregi, stanno nel dialogo napoletano, fatto di dialetto vivo, se pure un pò buttato giù senza sceverare. Esso è schietto, cioè non alterato, non stentato, non forzato, non contorto. E il primo atto è indubbiamente il più svelto sebbene qualche lungaggine pure si noti nella scena tra l'oste *don Giacomino* e *don Nicolino*. Peccato che gli altri due atti interessino meno del 1° e che nel terzo, per concludere e far terminare la comedia *a lieto fine*, il Pignalosa abbia riunito tutti i personaggi, meno *donna Carmela*, l'oste, i garzoni e l'ostricaro, nella casa di *donna Vicenza*, tradendo alquanto la logica, la verosimiglianza e l'arte. Oltre a ciò, a me pare ch'egli, senza certo volerlo, sia caduto in reminiscenze di altri lavori dialettali. C'è un pò di *Giovannino*, un pò di *Montevergine*, un pò di *Assunta Spina* un pò di qualcos'altro, e le due figure passionali, cioè *Luigino* e *Forturella* parlano, ma non *vivono* per la loro emozione e per quella del pubblico.

Io son sicuro che il Pignalosa non me ne vorrà. Egli sa che il mio giudizio è schietto e non ignora che io ammiro in lui la modestia e la tenacia nel lavoro. E non per confortarlo, soggiungo che, pur con questi difetti che gli ho notati, la sua comedia *'E mmale lengue* è superiore a qualcuno dei più recenti lavori rappresentati, e a proposito dei quali si è parlato d'arte e del rinnovamento del teatro dialettale! Egli non ha mai chiesto aiuto ad altre cose non sue, per impostar tre atti, e i parecchi lavori che ha dato alla scena, sono sempre usciti dal suo cervello.

Io penso e ripeto che per fare il teatro napoletano *d'arte*, bisognerebbe avere il coraggio di buttar giù tutta codesta robaccia di riduzioni e contraffazioni, — su le quali alcuni credono di essersi guadagnata una fama, — e rifar tutto da capo. Ma è pur vero che bisogna avere altre costole, e cominciare ad intenderci bene sul significato della parola *arte*. Se no, è meglio ritornare a Scarpetta. Il suo teatro, senza dubbio, l'ho detto sempre, è almeno più divertente; e quando riproduce scene *vere*, come nel 1° atto di *Miseria e nobiltà*, o nel *Non plus ultra della disperazione*, è efficacissimo, perchè *comunica* al pubblico l'umorismo e il carattere che è nei personaggi.

" Anema nova " di C. de Flaviis

Dissi già, in uno dei numeri scorsi, che Carlo de Flaviis può far bene. Questo suo lavoro, *Anema nova*, lo dimostra a sufficienza. Il pubblico lo riudì con molto compiacimento e seguì le vicende del breve dramma di quell'anima, con molto interesse. A prescindere dal titolo, che non mi pare molto felice, le scene si snodano con buona attenzione psicologica e buon criterio teatrale, e vi aleggia per entro una certa, dirò così, signorilità di scelta. Il de Flaviis evita per quanto può il volgare, lo sciatto, e già maneggia il suo dialetto con promettente agilità. È il caso di consigliargli, giacchè non si tratta di uno sciocco gonfiato di vento, di perseverare e sempre più raffinarsi, poichè egli intende lo scopo del *teatro d'arte*, come dovrà essere quando davvero ci sarà. Per ora, da una parte, vi sono pregevoli tentativi, e dall'altra, quella cioè *più rappresentata*, mistificazioni vere e proprie dalle quali, appunto perchè impudentemente strombazzate, debbono ben guardarsi i pubblici e i critici delle altre città d'Italia.

" CASA ANTICA " di L. Bovio

Questi due atti del Bovio che abbiamo riuditi sabato sera 27 marzo al *Fiorentini*, rimontano a circa dieci anni fa. Io volli ritornare al teatro perchè più non ricordavo i pregi del lavoro additati giorni or sono dagli amici dell'autore, i cronisti teatrali compiacenti i quali, annunziando a grande orchestra la *reprise* di *Casa antica*, rammentavano al pubblico, tutti d'accordo, che essa segnò il risveglio, il rinnovamento del teatro napoletano d'arte. E lo ripetettero nei resoconti entusiastici, dopo la rappresentazione.

Ebbene, *Casa antica*, bisogna convenirne, è una assai mediocre cosa senza qualità d'arte significative. Ha, è vero, un primo atto dal quale il Murolo ha tolto di peso le sue scarpettiane oleografiche *Signorine*, ma non perciò quest'atto è di esse meno oleografico. E l'ambiente di una Napoli borghesuccia dal quale, se psicologicamente osservato, si potrebbero trarre tipi e dialoghi veramente comici. Ma il Bovio ha lavorato di maniera al caratteristico e al comico, innestandoli poi ad un patetico che è semplicemente melodrammatico e però non commuove, ed è tutt'altro che opera di *poesia!* Al 2° atto, questo patetico melodrammatico dovrebbe accentuarsi logicamente nel tragico, fino alla morte del vecchio, ma i personaggi non parlano parole sincere, cioè poetiche, e non sanno trovar la via per comunicar la loro commozione al pubblico. Il *nonno* e la nipote *Cerasella* innanzi ai ricordi del passato lieto e allo spettacolo dello sfacelo presente dicono chiacchiere fredde, mendicano espressioni stentate, e si ripetono, in un dialetto non ispirato, non commosso, non commovente. E il vecchio non muore per lo schianto, ma fa smorfie inverosimili per preparare il pubblico alla morte, giacchè l'inesperto autore deve pur scrivere la parola *fine* sotto i due atti. Come risolvere il problema? Facendo morire il vecchio.

Bisogna qui aggiungere, per la Storia, che il rinnovamento del teatro napoletano non rimonta a nove o dieci anni fa, con questi aborti inorpellati del Bovio e del Murolo. Bisogna ancora indietreggiare almeno di un'altra quindicina o ventina d'anni, e ricordare vere cose d'arte, come *'O buono marito* del Torelli, e *A Santa Lucia* e *Abbascio Puorto*, e il *Voto* di Cognetti e di Giacomo. Altro è far la storia altro è far il favore del *soffietto* benevolo all'amico autore, come, dirò così, per *fiche de consolation*. In questi lavorucci, fatti di perplessità e di manchevolezze, l'*Arte dialettale napoletana* non ebbe nè potrà mai aver sede. Questi due signori, già lo dissi, han dato troppo poco: derivazioni e contraffazioni, imitazioni e traduzioni, e poi, riduzioni rubacchiamenti e canzoncine. Nulla che li delinei artisticamente, e dia loro il diritto d'imporsi con la silenziosa dignità del lavoro, anche se sbagliato; nemmeno un bello errore audace e madornale, un gran difetto di tecnica dal quale però sprizzi singolarità di talento o lo sforzo artistico di liberarsi da certi convenzionalismi e da certe pastoie. Non un ardito gesto di ribellione alle vecchie forme ed ai vecchi motivi, ma povere, misere *decalcomanie*, con effettucci per strappar l'applauso e intrighi per accaparrarsi il soffiettone: palle di gomma che rimbalzano dall'uno all'altro e dall'altro all'uno. E allorchè i due si decidono in fine a prodursi da soli, *dopo dieci anni*, ci presentano la povertà del *Pulcinella* e l'idiozia di *Pasqua in famiglia*. Vanno dunque a ritroso come i ragni. E i loro amici li fanno gonfiare come i tacchini.

Or che cosa c'entri l'Arte in tutto questo, io non riesco a comprendere. E ricordo melanconicamente che de Musset a 47 anni era già morto, e Giorgio Bizet a 37. Ma, per non dir del primo, il secondo aveva almeno scritto *I pescatori di perle*, *L'Arlesiana*, *La bella fanciulla di Perth* e quello straccio di *Carmen!* E i cronisti teatrali di allora non li esaltarono mai tanto, come da alcun tempo fanno a Napoli, pei signori Murolo e Bovio, gli amici della Stampa quotidiana. Forse lo fanno per meglio subissarli?... Comincio a credere che sì...

FERD. RUSSO

Note critiche

B. CHIMIRRI - A. FRANGIPANE. **Mattia Preti** — Milano, Alfieri e Lacroix ed. 1914.

Sono pubblicate in questo volumetto cinquantotto eccellenti riproduzioni di quadri di Mattia Preti, disposte in 35 tavole fuori testo. Non vorremmo vedere fra di esse quella del *Convito di Assalonne* della Galleria Harrach di Vienna, opera male attribuita al Preti, da ascriversi a Bernardo Cavallino. Il testo s'inizia con un discorso sul pittore calabrese tenuto a Catanzaro dall'on. Chimirri nel 1913: una delle troppo consuete commemorazioni « di maniera » ove il ricordo di piccoli episodi bigrafici non accertati e non accertabili è affiancato da accenni critici dimostrativi di una assai scarsa e superficiale conoscenza del pittore. Valgono assai più le pagine seguenti scritte dal Frangipane. Le quali, senza la pretesa di offrire uno studio critico sul Calabrese e una precisa determinazione dei caratteri specifici e prettamente individuali della sua arte, riescono a ricostruire, con garbo e con ricchezza di dati, la biografia del Preti; e non senza opportuni richiami alle opere che, con qualche sicurezza, possono ascriversi ai vari periodi della sua lunga e ricchissima attività.

a. d. r.

F.lli Fattorusso
NAPOLI - Piazza Municipio 11, p. p. nobile
UNICO DEPOSITO di DRAPPERIA
con speciale vendita a dettaglio
FILIALI con EMPORIO in BARI e REGGIO CALABRIA

PROFUMERIE
Le Signore eleganti preferiscono le Profumerie igieniche della Ditta Carlo Erba di Milano, perchè conservano assai a lungo il loro profumo soave, il profumo dei fiori.
ERBA

Il Papinone

(Ancora alla ditta P. S. & C.)

Anche se mi adopero a renderlo graficamente enorme, rimane pur sempre, per la radicale, un piccolissimo papa. Ciò malgrado, io sono incorso nella sua scomunica. Egli, demolitore di sistemi filosofici, rivelatore di pensieri poetici, Egli si è accorto solo ieri della mia presenza. Brillavo, in solitudine, come un focherello quasi consunto, *ultimo lucignolo del lucinianismo*. Egli, invero, come filosofo pragmatista era stato ripetitore di inglesi, come poeta futurista era stato traditore di francesi, come uomo era stato un incoerente rinnegatore della mascolinità; ma chi se ne frega?

Ecco, ora gli sta presso ai piedi un cuscinetto: Sòffici o Soffici, specialista nel rinvenire i poeti di oltre alpi già da dieci anni ben noti in Italia, come, per esempio, il Mallarmé o il Rimbaud che io, proprio *Io* (permettetemi tanto di lettera maiuscola) Io, scomunicato da cotanto papa e malviso a cotanto cuscinetto, verso il 1900, a Messina, traducevo e studiavo, sulle colonne della giovanissima *Ars Nova*. Gli sta presso ai piedi un cuscinetto: Sòffici o Soffici, specialista anche in altre cose.

Sentite un esempio della più recente prosa (o posa?) del Papinone: «... Quando si ristamperanno le mie opere complete e si cercheranno le mie prose polemiche, si verrà a sapere che ci fu un certo Emilio Cecchi, mio contemporaneo, ch' esercitava il mestiere di critico letterario». Solo questo può dargli speranza, al disgraziatissimo, Cecchi; ed io, ditemi, per pietà, avrò mai tale speranza? Fatemi la carità di ricordarmi nelle vostre prose polemiche!...

Perchè è incredibile, ma è così: io con la mia *epistola ai ravveduti* intesi stuzzicarvi solamente, senz' altro scopo. Un gusto come un altro. Voi l' avete presa in maniera tragica, e mi avete risposto, poco futuristicamente, con solennità cattedratica. È chiaro che avete perduto briglie, staffe e sottocoda. A me che poteva importare del vostro furto di tre o quattro ideuzze superficiali? Io non sono un uomo debole e non sono un uomo brutto; (o Papinone, e tu?) mi permetto quindi il lusso di essere anche *filantropo*: pessima parola passatista, che, come vi accorgete, qualche volta però procura piacevolissimi passatempi. Ed eccomi ad insegnarvi che

Per non recarvi dolore sono pronto a rifiutare le mie quattromila lire di stipendio annuo che percepisco dallo Stato come impiegato dell' Amministrazione Finanziaria (senz' essere vice agente delle imposte). E vi ricordo la professione di Hamann — se mai l' avete conosciuto — il maestro del romanticismo tedesco;

Quella *qualche parte* della Sicilia dove soggiorna l' umile sottoscritto chiamasi *Palermo*: paesello di poco meno quattrocentomila abitanti, e per di più, passatisticamente, culla di vera ed antica italianità, da quelle famose origini della bella parlata che i fiorentini sanno malissimo adoperare;

Avete fatto bene a *non discutere i miei testi e i miei discorsi*; infatti, certe cose non si discutono. Nella mia incriminata *epistola*, io ho messo in raffronto alcuni brani del mio scritto con alcuni brani del vostro: e i raffronti s' identificavano. Che corno potevano dunque discutere?

Come *ultimo lucignolo del lucinianismo* ho il dovere di ricordarvi quel che il Lucini pensava di me e di voi.

Di me: (Leggi Antidannunziana pag. 27 e seg.) «Enrico Cardile, dalla sua materna Sicilia, dove, giovane, determina tra i suoi, che lo sanno comprendere ed amare, il rinnovamento del gusto e della coscienza non solo letteraria, collo scrivere, ma, quanto vale di più, col vivere dignitosamente bello».

Di Voi: «Mi parlate di Giovanni Papini? Definirvelo? È un curioso tipo, in cui pare che la posa del singolarizzarsi sia divenuta la seconda natura: egli è sincero e lui quando non è lui... È in buona fede o in mala? Dubito che abbia bisogno di vivere in modo invertito. Oggi odia B. Croce che amò svisceratamente ieri. È 1|4 di filosofo: la sua pretesa è di essere *genio*. Voi vedete che richiede di più di quanto Natura gli ha dato da sperare. L' opera sua è confusa, spesso errata in quanto rivede la filosofia internazionale. Vuole far vedere di conoscere più cose di quanto non sappia. Non credo nella sincerità e nella buona fede del Papini: ha troppo bisogno di vivere coi suoi vizî ed i vizî al di d' oggi costano. In fondo io lo credo un psicopatico, un ammalato, uno di quegli uomini che non si concreteranno mai, saranno sempre malcontenti e quando avranno finito di odiare li altri, cominceranno ad odiare se stessi...»

«Ardengo Soffici? È tutto e niente. Pittore, filosofo, poeta: che ancora? È un infatuato di se stesso. Fra alcune cose buone ne ha moltissime di pessime. Dico di più: Soffici, guancia esposta ad ogni contatto: bocca spalancata per ogni boccone e sciocchezza».

Vi lascio volentieri con quest' ultima cosa che vi appartiene.

Palermo 1915

ENRICO CARDILE

NOTIZIARIO

Una lettura di Augusto Sindici

All' *Associazione Archeologica Romana* la settimana scorsa, 21 Marzo, il nostro illustre collaboratore Augusto Sindici, innanzi a un pubblico imponente di personalità artistiche e di signore, tenne una lettura di suoi versi romaneschi. I giornali più importanti registrarono il trionfo. Il *Giornale d' Italia*, *La Tribuna* il *Popolo Romano* ecc. non lesinano le lodi al Poeta e si fanno eco dell' entusiasmo degli intervenuti. Ecco un brano del resoconto della *Tribuna*: «Poesia vera, autentica, vibrante di freschezza e di umanità, è quella di Augusto Sindici. Ciò spiega perchè la grande magnifica sala che l' Associazione ha nella sua nuova sede al Palazzo Altieri fosse ieri gremita di pubblico eletto ed intento. Il Sindici, sempre verde e vivido nella sua serena vecchiezza, lesse, disse, come egli sa leggere e dire, una leggenda e una novella della campagna romana. E l' attenzione e la commozione del pubblico lo seguì, nell' ilarità delle pagine umoristiche, nel sentimento degli episodi amorosi e tragici, nella felice descrizione della campagna romana, che rivive mirabilmente nelle sue strofe. Gli applausi interruppero e coronarono specialmente *L' incantato*: ed espressero, infine, al poeta sempre valido, sempre giovine, sempre poeta, la gratitudine di tutti gli intervenuti».

I nostri fraterni rallegramenti al Poeta e all' Amico.

«La Toscana nella poesia di G. Carducci»

è il titolo di una bella e istruttiva conferenza tenuta dal prof. Augusto Mancini, dell' università di Pisa, domenica scorsa alla «Sala Pacini» di Lucca. Il Mancini ha detto, in principio del suo discorso, come i primi anni della vita letteraria del Carducci si siano svolti in Toscana: come studente a Pisa, come professore a San Miniato; ed è nelle poesie di quei primi anni appunto che si nota nella lirica del Carducci l' influenza dei classici dal poeta prediletti: Orazio e Foscolo. E a conforto di questa tesi l' oratore ricorda le molte poesie al Carducci ispirate da S. Croce, S. Croce che è celebrata e magnificata anche dal Foscolo; ma oltre che la nota storica il Carducci derivò dal Foscolo anche quella degli affetti familiari nel sonetto «Per Val d' Arno», dei *Levia Gravia* in cui il motivo ispiratore è tratto dal Foscolo.

In seguito la Toscana diviene uno dei motivi fondamentali della lirica carducciana non solo pel paesaggio ma anche pei ricordi storici che suggerisce: «Curtatone e Montanara» e l' ode «Alla Croce di Savoia».

«Intermezzo» è una delle liriche del Carducci più ricche d' ispirazioni e, a tratti, pervasa da un sentimento nostalgico; il Mancini a questo punto legge efficacemente i bellissimi versi in cui il Poeta si rivolge a Serravezza.

«Faida di Comune», «Davanti a San Guido», «Idillio Maremmano» sono tutte altre poesie ispirate dalla terra di Toscana, che la Toscana ritraggono in tutto ciò che v' ha di più bello, di più puro, di più semplice. Tutti questi concetti sono stati dal prof. Mancini svolti con tale efficacia che, alla fine, è stato molto applaudito. — *(Emilio Pasquini)*

Concerto Berni - Canani

Sabato scorso, al fiorente Circolo Calabrese, ha avuto luogo l' atteso gran concerto vocale strumentale organizzato dell' egregio Maestro Achille Berni - Canani, il valoroso critico del giornale «Musica». La sala splendente di luci era gremita, gremitissima di pubblico eletto; e bisogna dir da principio che miglior riuscita non poteva ottenere questo concerto per l' esecuzione impeccabile e la direzione squisita del Conte Berni - Canani. Il programma, che comprendeva quasi tutta musica del Berni - Canani dalla romanza di *Luciana* al duetto di *Selika* due opere che presto andranno in scena anche qui a Napoli, è stato applauditissimo.

Al concerto, presero parte: la Sig.na Adele Roessinger, un soprano dalla voce squillante e flessibile che cantò *Notturno* di Berni - Canani e la *Favorita*; la Sig.na Olga von Merhen, preziosa violinista che eseguì a perfezione tre geniali composizioni del Berni - Canani; la Sig.na Maria Fratta, giovanissima arpista diplomata che miniò sul nostalgico istrumento un caratteristico pezzo per arpa *Sulle onde* del Berni - Canani e che fu bissato fra le approvazioni di tutti; il Sig. Francesco del Cornò, il tenore affascinante carissimo al nostro pubblico, che cantò la romanza di *Luciana* di Berni - Canani, la *Manon* di Massenet e la *Fedora* applauditissimo; il baritono Luigi Sardi dalla voce possente, che cantò come egli sa e può la *Scena VIII* di *Luciana* e *Voi m' appariste*;... Romanza (su parole di Gigi Rossi Cioffi) di Berni-Canani; e poi dovette bissare il *Rigoletto*. Ammiratissima poi fu una Barcarola *Vogando* per violino ed arpa del Berni - Canani ed un omaggio alla Baronessa Isabella Compagna, interpetrato dalle Sig.ne Fratta e Von Merhen con sentimento, grazia e gusto artistico squisitissimo che ripetettero due volte alle incessanti richieste del pubblico. In complesso fu una serata di arte magnifica, una nuova affermazione del valente Conte Berni - Canani e di tutti gli artisti.

Istituzione Giuseppe Visconti di Modrone.

Programma d' azione per l' anno 1915

a) Diffusione della Istruzione Elementare e Professionale (arti e mestieri). Corsi complementari; di disegno generale e applicato alle arti di falegname, fabbro e muratore; di lavorazione artistica del legno presso la sede di Grazzano Visconti (Piacenza).

b) Diffusione dei principî di Agricoltura Razionale, Economia Rurale, Zootecnia Agraria ecc. Sede centrale e Sezioni di Cagliari, Ginosa (Lecce) Rocchetta. Organo ufficiale: «Il Movimento Agricolo» (Milano) diretto da M. Rinino.

c) Propaganda a favore del Rimboschimento e dei Pascoli Montani. Sede centrale e Sezioni di Crucoli (Catanzaro), Rocchetta (Avellino), Sorano (Grosseto).

d) Propaganda per la Colonizzazione Agricola. Sede centrale e Sezioni di Cagliari, Ginosa, Rocchetta. Esperimento pratico relativo alla colonizzazione e bonifica di terreni incolti. Sezione di Cagliari.

e) Diffusione dei principî elementari di Igiene: Sede centrale e Sezioni. Organo Ufficiale la Propaganda Igienica Scolastica (Taranto) diretta dal Dr. A. Colucci.

f) Lotta contro la Malaria. Sezioni di Cagliari, Crucoli, Ginosa, Rocchetta.

g) Protezione Igienica della Mano d' Opera Migrante all' Interno. Sezione di Rocchetta.

h) Emigrazione agricola. Cooperazione al Commissariato dell' Emigrazione. Sede centrale e Sezioni.

i) Corsi Diversi, Lezioni e Conferenze di propaganda a Flumeri (Avellino) Pitigliano (Grosseto) Taranto ecc.

La leggenda di Ulenspiegel

di Carlo De Coster è in ordine di tempo il primo capolavoro narrativo e poetico della nazione belga. Ma gl' italiani non lo conoscono. A diffonderne fra noi il valore incomparabile ha pensato Fernando Palazzi con un suo dotto e piacevole studio critico pubblicato nell' ultimo numero di Myricæ del 20 Marzo. Nello stesso numero G. M. Gatti ha intrattenuto i lettori sopra la vigorosa e pensosa poesia di Giovanni Camerana (un altro grande dimenticato), Luigi Maestrelli esaltato la lirica variopinta del *Moretto da Brescia*, Carlo Ungarelli recensito con acuta disamina i volumi di poesia pubblicati in questi giorni. Han completato degnamente il numero altri notevoli articoli di letteratura e di arte, alcune *liriche* modernissimamente concepite di Lionello Fiumi, una penetrante *novella* psicologica di Alberto Neppi, rassegne bibliografiche, curiosità storico - letterarie.

Associazione artistica Napoletana

Si è costituita a Napoli una Associazione Artistica Napoletana. Scopo della associazione è di offrire ai giovani artisti un luogo di ritrovo, le migliori pubblicazioni d' arte, onde essi possano tenersi al corrente del moderno movimento artistico europeo, e sopratutto di far che essi possano conoscersi ed affratellarsi. Il Consiglio Direttivo nell' Assemblea del 18 u. s. è così costituito: Presidente, Scultore Gaspare Bisceglia; Segretario, Pittore Mario Milone; Cassiere, Pittore Giovanni Ragozzino; Vice Presidente, Pittore Mormile; Consiglieri, Pittori: Scognamiglio, San Malato, Grimaldi, Franciosa, Trojano, De Vanna, e gli Scultori Nicola Bisceglia e Costagliola. Giurì di Onore, Pittori: Napoli, Palomba, Vaccarella, Luongo e Ragozzino.

Ai volenterosi giovani dell' Associazione i nostri migliori auguri.

Di Gabriele d' Annunzio

narra un tratto di spirito assai significativo Juliette Maugin ricordando il *referendum* intorno alle donne di spirito che fu proposto, nei tempi men feroci, da un giornale tedesco. Il risultato di quell' inchiesta fu in maggioranza a suffragio delle donne francesi. Se le donne hanno spirito, è innegabile ch' elle ne abbiano assai più in Francia che può davvero dirsi il paese dello spirito. Ma disgraziatamente, spesso, non poche donne d'intelligenza non comune, prodighe di frizzi e di *bon-mots* si sforzano di mettere in mostra la bella dote del proprio intelletto. È naturale che in tal modo si prestino assai opportunamente alla satira ed a qualche gioco pungente. E la Maugin racconta: io mi trovavo una sera, non è molto, nel salotto di una di quelle signore che, — come si diceva nel XVIII secolo — *tiennent bureau d' éprit*. Erano raccolti in quel salotto dame e gentiluomini e di questi non pochi eminenti; ed ecco che la padrona di casa appare ed impone silenzio a tutti per fare ascoltare la sua feconda eloquenza. Una specie di discorso preparato e mandato a memoria che i presenti udirono con santa rassegnazione, tranne qualcuno che interrompendo qualche volta attirò la collera della dama la quale non ammetteva interruzioni. Ritornavo da questa *soirée* assai annoiata invero, quando mi ridette buon umore ascoltare da un amico che Gabriele d' Annunzio era scampato con un' idea geniale a un tormento quasi simile. Il Poeta era intervenuto ad uno di quei convegni feminili ove cinque o sei dame recitano ciascuna uno squarcio di prosa o di versi di propria creazione. D' Annunzio resistè al primo e al secondo componimento poetico. Ma infine disse: — È della schietta poesia. E io credo che molta suggestione avrebbero queste letture di versi se si facessero all' oscuro — Immediatamente fu seguito il consiglio del Poeta, il quale, profittando dell' oscurità filò via, come si dice, all' inglese!

Piccola Critica

Comento su tutto e su tutti, si pubblica a Napoli il 15 e il 25 di ogni mese. È già al suo terzo numero e si delinea vivace e battagliera. La dirige Giuseppe Tetamo; redattore - capo Pasquale Improta. Auguri al nuovo confratello.

Augurii all' ottimo Sig. Vincenzo Maffei, ormai celebre per la sua prodigiosa tintura pei capelli.

È riservata la proprietà artistica e letteraria per tutto ciò che si pubblica in VELA LATINA.

UDALRIGO PARASCANDOLO GERENTE

Tipografia Editrice A. LONGOBARDO E C.i
Via Trinità Maggiore, 6 - Napoli - Telefono 7-73

Il Tirso

Cronache musicali e drammatiche

Il più autorevole giornale di arte scenica diretto da

Luca Cortese e Ugo Ugoletti

ROMA

Via Uffici del Vicario, 15

Per digerire il pane tipo unico fate uso delle
Sfere "SUSINA MORÈA"
il più comodo purgante
ideale, matematico rimedio per guarire
Stitichezza - Emorroidi
emicranie, ipocondria, inappetenza e tutte le malattie di stomaco e intestino.
Provare per esserne entusiasta
ESPORTAZIONE MONDIALE
Scatola L. 1,00, per posta L. 1,25 anticipate dal produttore Dott. MOREA, Rua Catalana 81, Napoli e tutte le farmacie e drogherie. Campioni gratis.

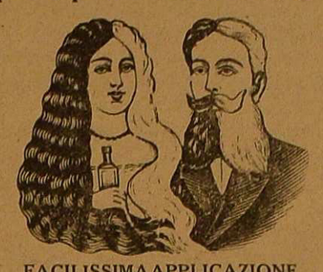
F.lli D'AMBROSIO
CASA DI PIANOFORTI
FONDATA IL 185[illegible]
VIA ROMA 256 PAL. BERIO
PIANTERRENI INTERNI
TELEF. 18 48 - NAPOLI

Birreria Restaurant Milanese
Proprietario: Dante BESI
Galleria Umberto I., 51-52 e Via Roma 210
NAPOLI
Aperto sino a tarda ora della notte
Telefono 18-59

Colezione a L. 2	Pranzo a L. 3
Pane	Pane
Vino 1|2 bottiglia o 1|8 Chianti	Vino 1|2 bottiglia o 1|8 Chianti
—	Antipasto
Zuppa	Zuppa - Frittura
Carne guarnita	Carne guarnita
—	Dolce
Formaggio	Formaggio - Frutta
Frutta	Caffè o liquore

Birra delle Birrerie Merid. spillata dal fusto

GIOSI
Articoli di Belle Arti
Fabbrica di oggetti per Ingegneri.
Via Costantinopoli, 25 - Napoli

La premiata istantanea Tintura Maffei
per capelli - barba - baffi Nove gradazioni dal NERO al BIONDO
non ha rivali

FACILISSIMA APPLICAZIONE
Scatola grande L. 10,50 - In Provincia L. 12
Scatolo medio in tutta Italia per reclame L. 6
Le PERSONE SFIDUCIATE dai risultati negativi di tante altre tinture, sono pregate di fare UNA SOLA VOLTA LA PROVA DELLA TINTURA MAFFEI PER ADOTTARLA PER SEMPRE
MAFFEI (Commercio Capelli) - 21, Piazza Nolana - Napoli

Magazzini all' Industria Piemontese
Ditta V.zo SALVADORE
NAPOLI - Corso Garibaldi 326 a 330 - Via Casanova 1 a 4 - NAPOLI
Laneria - Drapperia - Stamperia - Biancheria - Seteria
Maglieria e Tovaglieria.
Unico deposito di veri rasati chiamati PELLE DEL DIAVOLO per abiti da lavoro e cacciatori
Specialità Confezioni per Bambini
Campioni GRATIS a richiesta — Grosso e dettaglio

IL DEPURATIVO...
migliore dell' ORGANISMO e del SANGUE è il
SIERO JODATO Gandolfo
preparato secondo la celebre formula dell' illustre
Professore E. DE RENZI
E' tollerato da tutti, anche dagli stomachi più deboli e dai bambini.
E' utilissimo nella POLISARCIA. Indispensabile nelle condizioni CACHETTICHE, SCROFOLOSE, AFFEZIONI TERZIARIE DELL' AVVELENAMENTO DEL SANGUE, ARTERIO SCLEROSI, NEFRITE CRONICA, ecc.
DOSE: Due cucchiaini piccoli da caffè al giorno; uno prima di colezione e uno prima di pranzo, in mezzo bicchiere di acqua o di latte.
Flacone L. 2,50 - grande L. 4 - tre L. 11
Richiederlo in tutte le buone farmacie
Concessionario per tutto il mondo:
G. SERSALE
Cappella Vecchia, num. 11 - NAPOLI

È IMMINENTE L'APERTURA
Grand Restaurant "S.ta Brigida"
Via Santa Brigida, 16, primo piano - Telefono 21-22
Locali eleganti ed igienici - Comfort moderno
Servizio di prim'ordine - Cucina italiana e francese

Per la pubblicità a pagamento rivolgersi al concessionario UD. A. PARASCANDOLO — Napoli - Tipografia A. Longobardo & C.i - Via Trinità Maggiore, 6